

VERÖFFENTLICHUNGEN DES FROBENIUS-INSTITUTS  
AN DER GOETHE-UNIVERSITÄT ZU FRANKFURT AM MAIN

# STUDIEN ZUR KULTURKUNDE

BEGRÜNDET VON LEO FROBENIUS

HERAUSGEGEBEN VON

HOLGER JEBENS, KARL-HEINZ KOHL UND RICHARD KUBA

128. BAND

Reimer

2014

FRITZ W. KRAMER

KUNST IM RITUAL

ETHNOGRAPHISCHE ERKUNDUNGEN

ZUR ÄSTHETIK

Reimer

2014

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Elmar Lixenfeld, Frankfurt a. M.  
Umschlagfoto: Der heilige Hain von Dimodonko, 1987. Südliche Nubaberge, Sudan  
(Foto: Gertraud Marx)  
Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Frobenius-Gesellschaft e. V.  
Satz und Layout: michon, Hofheim  
Druck: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Köthen

© 2014 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin  
[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01501-7

## INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort .....	9
1. Rückblick auf verblaßte Mythen .....	13
1.1. Opposition aus Enttäuschung .....	13
1.2. Genealogie der Neuromantik .....	15
1.3. Gegenbilder der Moderne .....	18
1.4. Abbitte an den Ethnographen .....	25
1.5. Ethnographie der Künste im Ritual .....	28
2. Performative Kunst als orale Literatur .....	31
2.1. Verschriftlichung als Abstraktion .....	31
2.2. Verlegenheitslösung: Begriff der lokalen Kulturen .....	34
2.3. Schamanenreisen: Versepen der Cuna .....	36
2.4. Spiegel des Alltags: Lieder der südlichen Nuba .....	43
3. Tradierte Imaginationen, rituelle Bildpraktiken .....	51
3.1. Ethnographica als Fundsachen .....	51
3.2. Trugbilder .....	54
3.3. Ästhetik des indischen Kultbildes .....	58
3.4. Geister in afrikanischen Medien .....	62
4. Zwischenspiel: Landschaft mit Staffage .....	69
4.1. Im Gefilde .....	69
4.2. Auf dem Mont Ventoux .....	71
4.3. Südseeszenerie und Hexensabbat .....	75
4.4. Im Hain der Diana .....	78
4.5. Meerfahrt mit Malinowski .....	81
5. Projektionsfläche Landschaft .....	85
5.1. Vexierlandschaften .....	85
5.2. Korrelationen von Figur und Landschaft .....	87

5.3. Naturgebilde als Orte der Macht . . . . .	92
5.4. Landschaft in oralen Literaturen . . . . .	96
6. Szenarien des saisonalen Wandels . . . . .	103
6.1. Ungeschriebene Szenarien . . . . .	103
6.2. Milamala: das Erntefest der Trobriander . . . . .	105
6.3. Exkurs über Feste nach der Ernte . . . . .	112
6.4. Golib: das Saatfest der Tallensi . . . . .	117
6.5. Ntooró: das Saatfest der südlichen Nuba. . . . .	122
7. Notizen zu Möglichkeiten der Rezeption . . . . .	129
7.1. Form, Farbe, Klang. . . . .	129
7.2. Ritualwert und Kunstwert . . . . .	132
7.3. Ästhetische Potentiale oraler Literaturen . . . . .	135
Abbildungsverzeichnis . . . . .	141
Literaturverzeichnis . . . . .	161
Index . . . . .	173

# KUNST IM RITUAL



## VORWORT

Das Wort „Kunst“ wird so verwendet, daß es meistens die statuarischen Werke bildender Künstler meint, manchmal die Gesamtheit der Künste, einschließlich der transitorischen oder performativen, deren Werke nur in Vorträgen und Aufführungen existieren. Insbesondere in der ersten Bedeutung entspricht seine Verwendung kulturellen Gewohnheiten und Bedürfnissen der Moderne und der Gegenwart. Bilder aus Kulturen, die im 20. Jahrhundert an den Rändern und in den Nischen von Kolonialreichen und postkolonialen Staaten ethnographisch dokumentiert wurden, bezeichnet man jedoch ebenfalls als „Kunst“; und es ist gängige Praxis, sie wie Objekte der Gegenwartskunst auszustellen und wahrzunehmen. Diesen imperialen Zugriff möchte ich vermeiden. In Beschreibungen ethnographisch dokumentierter Kulturen verwende ich das Wort „Kunst“ daher nur in seiner zweiten, älteren Bedeutung, um Gemeinsamkeiten und Traditionen des Zusammenspiels von Dichtungen, Musik, Tänzen und Bildern hervorzuheben. Kunst ist dort Komponente von komplexen Ritualen, die sich aus strikt regulierten und offenen, jeweils neu zu gestaltenden Partien zusammensetzen. Sofern solche Begehungen unsichtbaren Mächten gewidmet sind, haben sie einen religiösen Sinn. Ebenso die Lieder, Tänze, Bilder und Schauspiele, die in den offenen Partien aufgeführt wurden. Sie waren zumindest von religiösen Glaubensvorstellungen mitgeprägt, denen sie zugleich eine verbindliche, tradierbare Form gaben. In der Ethnographie darf die Ästhetik der Kunst folglich Untersuchungen zu Ritualen und anderen sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungsformen von Religion nicht ausschließen (vgl. Cancik u. Mohr 1988).

Andererseits sind Rituale in ethnologischen Theorien allzu oft ausschließlich als soziale oder religiöse Phänomene behandelt worden. Demgegenüber versuche ich, die Eigenständigkeit von Kunst als Komponente des Rituals und somit die ästhetischen Aspekte ritueller Praktiken zu betonen, und zwar vorzüglich mit Blick auf jene Rituale, die agri-kulturelle Gesellschaften in vielen Weltregionen dem Wechsel der Jahreszeiten widmen oder widmeten. Bei den südlichen Nuba im Sudan ist mir bewußt geworden, daß dies künstlerisch inszenierte und doch als Wunder bejubelte Ereignisse waren. Man kann sie als „Rituale“ bezeichnen und ebenso gut als „Feste“, wenn beide Ausdrücke Moratorien des Alltags meinen. Denn in dieser Zeit waren Arbeit und Sorgen suspendiert, und die Menschen hatten Gelegenheit, sich schön zu machen, zur Schau zu stellen und zu berauschen. Die Lieder,

die dazu gedichtet und vorgetragen wurden, evozierten elementare Ängste, überschwengliche Hoffnungen und erotische Phantasien; sie spielten zwar auf unsichtbare Mächte an, doch vergegenwärtigten sie dadurch zugleich sehr irdische Orte und Vorgänge in der natürlichen Umwelt. Diese Beobachtung veranlaßte mich, die rituelle Kunst der südlichen Nuba mit mündlich überlieferten Versdichtungen und Bildpraktiken zu konfrontieren, die mich im Lauf von fünf Jahrzehnten berührt und über viele Jahre beschäftigt haben. Dabei wurde mir klar, daß die Werke dieser künstlerischen Traditionen sich vielfach genauer auf natürliche Gegenbenheiten wie Landschaften und Jahreszeiten beziehen, als mir bisher aufgefallen war. Im übrigen stehen die Traditionen, die ich erkunde und in ethnographischen Miniaturen vorstelle, untereinander in keiner historischen Beziehung; die Beispiele sind nach Zufall und Neigung ausgewählt, nicht mit der Absicht, Gesetzmäßigkeiten oder auch nur rekurrente Muster aufzudecken. Streifzüge in einem so unübersichtlichen Gelände, wie es das ethnographische Archiv trotz aller Systematisierungsversuche geblieben ist, können nach meiner Überzeugung nicht zu einer Unterscheidung von Paradigmen und Ausnahmen führen, noch weniger zu universalen anthropologischen Hypothesen. Stattdessen gewähren sie, mit Glück, Annäherungen an das, was die Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert „sinnliche Erkenntnis“ genannt hat.

Die Künste, Feste und Rituale, die ich hier als etwas historisch Vergangenes behandle, sind im Westen lange als Relikte der Urzeit oder primitiver Entwicklungsstufen aufgefaßt worden. Tatsächlich haben Menschen des 20. Jahrhunderts sie erfunden oder von ihren Vorfahren übernommen, dabei aber sehr oft überarbeitet, um sie ihren aktuellen Bedürfnissen anzupassen. Einige sind gegenwärtig – in der Erinnerung noch lebender Überlieferungsträger und älterer Ethnographen, aber die meisten kennen wir nur so, wie sie im 20. Jahrhundert von Ethnographen dokumentiert wurden. Es sind Momentaufnahmen, und nur deren Ästhetik versuche ich offenzulegen. Denn ihre Vorgeschichte läßt sich allenfalls in Ansätzen und Ausnahmefällen rekonstruieren, und nach allen Indizien waren die Werke in ihr im Allgemeinen nicht oder nicht vollständig mit der uns durch die Dokumentation überlieferten Form identisch. Ihre spätere Entwicklung – ihre Kommodifizierung in der Tourismusindustrie, ihre Neubestimmung zu Zwecken der „Identitätsfindung“ oder ihre Zerstörung durch Mission und Krieg – ist eine Geschichte der Brüche und Wenden, die zum großen Teil von externen Faktoren erzwungen wurden. Wenn ich sie hier nicht behandle, so deshalb, weil sie zum Verständnis der im 20. Jahrhundert dokumentierten Künste wenig beizutragen hat, so unentbehrlich umgekehrt die ältere Ethnographie für das Studium der Gegenwart ist.

Der vorliegende Text ist eine verschriftlichte Fassung der Ad.E. Jensen-Gedächtnisvorlesungen, die ich im Sommersemester 2010 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main gehalten habe. Ich habe die Argumentation seither über-

dacht, insbesondere die Unzulänglichkeiten unserer modernen Sprachen, die in der Ethnographie durch den Fachjargon eher verdeckt als behoben werden. Mit Ausdrücken wie „lokale Kultur“, „Kunst“, „Religion“, „orale Literatur“, „Ritual“ oder „Landschaft“ kann ich dazu leider nicht mehr anbieten als vorläufige Verlegenheitslösungen, deren Brauchbarkeit sich nur in der Verwendung der Wörter zeigen kann. Auf die freiere Form, die der mündlichen Rede angemessen ist, habe ich auch bei der Verschriftlichung nicht ganz verzichten wollen; der Text enthält daher zum Teil elliptische Formulierungen und bloße Anspielungen, die der Leser ignorieren oder aus eigenem ethnographischen Wissen vervollständigen mag. Auch habe ich nicht versucht, die harten Schnitte der Redeform durch akademische Übergangsformeln zu kaschieren. Daher mag es von Nutzen sein, vorab den Aufbau vorzustellen. Die ersten drei Kapitel dienen der Vorbereitung: Ich beginne mit einem Rückblick auf Ethnologen des 20. Jahrhunderts, um ihre dokumentarischen Leistungen gegen ihre erkenntnisleitenden Interessen auszuspielen. Dabei ist es meinem Faible für die Romantik, noch mehr aber dem Ort der Performance geschuldet, daß die Frankfurter Kulturmorphologie im Vordergrund steht. Im übrigen ist sie, wie ich meine, exemplarisch für die Verdienste wie für die Irrungen und Wirrungen unserer Vorgänger. Im zweiten und dritten Kapitel hebe ich einige Eigenschaften mündlich überlieferter Dichtungen und Bildpraktiken hervor, durch die diese sich vor den autonomen Künsten der Moderne auszeichnen, obwohl das dritte Kapitel auch eine verborgene Gemeinsamkeit von moderner und einst „primitiv“ genannter Kunst aufdeckt, nämlich die aktive Rolle, die diese Bildkulturen, jede auf ihre eigene Weise, dem Betrachter zugestehen. Das Zwischenspiel ist einem zwar marginalen, darum aber keineswegs insignifikanten Eurozentrismus gewidmet: der Überzeugung, außerhalb des Einflusses der Moderne seien die Menschen Teil der Landschaft oder der Natur gewesen, ohne sie selbst frei von Zwang und Notwendigkeit betrachten zu können. Die Kapitel fünf und sechs bringen mein eigentliches Anliegen zur Sprache, nämlich die Ästhetik der Natur in „lokalen Kulturen“, die erst sichtbar wird, wenn die zuvor behandelten Eigenschaften mündlich überlieferter Dichtungen und Bildpraktiken geklärt sind. Im letzten Kapitel ziehe ich einige Schlußfolgerungen zu Möglichkeiten der Rezeption in der Gegenwart.

Ich danke dem Frobenius-Institut für die Einladung und die Gelegenheit, meine Erkundungen zur Ästhetik vor Ethnologen zur Diskussion zu stellen, und den Hörern für Einwände, die mir zu denken gaben. Ohne Karl-Heinz Kohls freundliche Mahnung, die Vorlesungen nicht nur, wie Klaus Heinrich es für sich in Anspruch nahm, „der Würde des gesprochenen Worts“ anzuvertrauen, wäre ich das Risiko der Verschriftlichung – ein Thema, das im folgenden eine Rolle spielen wird – wohl nicht eingegangen. Johannes Fabian, Fritz Heubach, Erhard Schüttpelz und Holger Jebens haben eine frühere Fassung gelesen und mich auf Unklarheiten

hingewiesen. Den größten Dank schulde ich Akinto, Ocooli, Akutameena, Wowwo und Otuntu, *kotoosu*, Dichterinnen und Dichtern der südlichen Nuba, die Gertraud Marx und mir ihre Lieder schenkten, um damit „unseren Leuten zu Hause eine Freude zu machen“ – ein Auftrag, der mir unerfüllbar scheint und der mich trotzdem nicht losläßt.